

Diabolisation, tolérance, glorification ? La Renaissance et la sculpture antique

Édouard Pommier

Volume 32, numéro 1-2, printemps 2000

La tolérance

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501256ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501256ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Pommier, É. (2000). Diabolisation, tolérance, glorification ? La Renaissance et la sculpture antique. *Études littéraires*, 32(1-2), 55-70.
<https://doi.org/10.7202/501256ar>

Résumé de l'article

Le regard porté sur les sculptures de l'Antiquité commence à changer au cours du XVI^e siècle : considérées comme des œuvres démoniaques, elles deviennent des objets dignes d'admiration, pour des raisons artistiques (modèles pour l'imitation de la nature) et politiques (images de la "Virtù" romaine). Ce mouvement atteint son apogée au début du XVII^e siècle ; puis il est menacé par une réaction morale dans la deuxième moitié du siècle, aboutissant à l'occultation des statues du Belvédère. Mais le rôle médiateur de ces œuvres dans la culture et dans la création artistique, en particulier, exclut toute rechute dans l'iconoclasme. La création du Museo Pio Clementino symbolise la glorification de la sculpture antique, tandis que son inauguration par Pie VI et Gustave III de Suède montre que l'Antiquité est devenue une promesse de tolérance et de dialogue.



DIABOLISATION, TOLÉRANCE, GLORIFICATION ? LA RENAISSANCE ET LA SCULPTURE ANTIQUE

Édouard Pommier

Je conseillerais de déposer cette statue, de la briser et de la mettre en morceaux, et qu'on les enterre sur le territoire des Florentins (Lorenzo Ghiberti).

Ainsi fut fait... et ainsi se termine une anecdote célèbre recueillie par Lorenzo Ghiberti, dans ses *Commentari*, cette première autobiographie d'un artiste, précieuse de surcroît par la vision historique qu'il nous donne des débuts de la Renaissance des arts en Italie et de la découverte des antiques. Lors de son passage à Sienne, on lui raconte comment on avait trouvé, en creusant les fondations d'une maison, une merveilleuse statue de femme, portant une attribution à Lysippe ; comme elle suscite l'admiration de tous les connaisseurs et artistes qui accourent pour la contempler, « tutti gli intendenti e dotti dell'arte della scultura ed orefici e pittori », on l'installe sur la fontaine du Campo. Mais à quelque temps de là, la cité subit de graves revers, « moltissima avversità di guerra », dans sa lutte perpétuelle avec la République de Florence ; un conseiller fait alors remarquer que ces malheurs sont arrivés depuis qu'on a rendu à la statue des honneurs qui relèvent de l'idolâtrie, défendue par la religion : les Siennois sont punis de ce péché. Et il propose la sanction que nous connaissons et dont le trait le plus étonnant est l'expédition du corps du délit sur le territoire de l'adversaire.

L'anecdote est d'autant plus intéressante qu'elle correspond à la vérité historique¹ : si on manque de précisions sur la découverte, on lit dans une résolution du conseil de la ville de Sienne, à la date du 7 novembre 1357 : « Quod statua marmorea ad præsens

1 Voir la remarquable synthèse de Norberto Grammacini, « Die Venus von Siena », dans *Mirabilia. Das Nachleben antiker Statuen vor der Renaissance*, p. 206-217.

in Fonte Campi posita, quam citius potest, tollatur ex inde, cum inhonestum videbatur » [Que la statue de marbre, qui se trouve sur la fontaine de Campo, soit enlevée le plus vite possible, parce qu'elle est indécente]. Vraie, cette histoire est fascinante, car elle éclaire l'ambiguïté de l'attitude de l'opinion publique (on peut en parler dans une municipalité comme Sienne) à l'égard des statues de l'Antiquité. D'un côté les connaisseurs (« intendent », on serait tenter de dire : les humanistes) et les artistes, pour qui la statue est un objet d'admiration et est honorée pour sa beauté ; de l'autre, des éléments mal identifiés, mais plus « conservateurs », attachés au respect des prescriptions traditionnelles de l'Église contre le culte des idoles. On voit se manifester, autour d'une sculpture pour laquelle l'attribution à Lysippe commande le respect, les deux attitudes incompatibles de la diabolisation et de la glorification.

Rien n'est encore décidé en ce milieu du XIV^e siècle. Entre l'époque de cette mésaventure et celle, postérieure de quatre vingts ans environ, à laquelle écrit un Ghiberti, qui se range dans le camp des admirateurs, écoutons un témoignage intérimaire. En 1375, Giovanni Dondi, poète, médecin et astronome de Padoue, ami de Pétrarque, se rend à Rome et consigne ses réactions dans une lettre célèbre² : il découvre que les monuments de l'Antiquité sont très supérieurs à ceux de son temps et « sont vraiment le témoignage de grands hommes » ; il est éclairé par un sculpteur qui, rien qu'en parlant avec admiration des œuvres antiques semblait hors de lui, « extra se ex rei miraculo videretur », et avait l'habitude de dire « que si ces images n'étaient pas dépourvues du souffle de la vie, elles seraient supérieures aux êtres vivants, comme s'il voulait dire que la nature avait été non seulement imitée, mais aussi surpassée par le génie de ces grands artistes ».

Empruntant à l'*Énéide* (Virgile, L. VI, v. 847) le *topos* des bronzes qui semblent respirer comme la vie, le texte de Dondi est remarquable par le rôle de connaisseur et de médiateur de la beauté antique qu'il donne à l'artiste. Des peintres qui accourent pour admirer la statue trouvée à Sienne, à Ghiberti pour qui l'Antiquité est l'exemple à suivre, en passant par l'informateur de Dondi, on pourrait suivre toute une lignée d'artistes qui, dès avant le milieu du Trecento, s'extasient devant les restes de l'Antiquité. Mais cette glorification n'a pas encore étouffé les craintes de ceux qui, comme les membres du conseil de Sienne, les considèrent avec méfiance.

Il serait hors de propos de refaire ici, même en résumé, l'histoire du destin de la sculpture antique après le triomphe du christianisme au début du IV^e siècle³. De manière assez générale on en vint rapidement à penser que ces œuvres étaient habitées par le démon et dotées de pouvoirs maléfiques. Comme le montre l'anecdote

2 Pour le texte de la lettre, on peut consulter : Nicole Dacos « Arte italiana e arte antica », p. 8-9, et Erwin Panofsky, *la Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, p. 202-203 et p. 217-218 et n°135. Voir aussi les remarques de Richard Krautheimer, *Idéologie de l'art antique, du IV au XV^e siècle*, p. 105-106 et Norberto Grammacini, *op. cit.*, p. 96-97 et p. 124.

3 En dehors du grand ouvrage de Salvatore Settis (dir.), *Memoria dell' antico nell'arte italiana*, il faut se reporter à Norberto Grammacini, *op. cit.* Voir aussi Roberto Weiss, *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*.

de Sienne, une statue n'est pas seulement une image ressemblante de la divinité ou du héros qu'elle est censée évoquer : elle est aussi ce qu'elle représente, et ce qu'on croit, ou veut faire croire, qu'elle représente. Comme le diable qu'elles incarnent, les sculptures antiques sont condamnées à disparaître devant les images de la vraie foi triomphante, conformément au précédent biblique de Dagon, l'idole des Philistins, foudroyé dans son temple d'Asdod par la seule présence de l'Arche de l'Alliance que ceux-ci y avaient placée : « Dagon était tombé à terre devant l'arche de l'Éternel ; la tête et les deux mains détachées gisaient sur le seuil ; il ne lui restait que le tronc » (I, Samuel, 5, v. 1-5).

Les pouvoirs diaboliques, que les Siennois, dans leur malheur, imputent à la statue découverte en leur ville, sont fréquemment évoqués dans les textes du Moyen Âge qui décrivent des monuments romains imprégnés d'une redoutable et mystérieuse magie. C'est le cas, par exemple, des statues (non identifiées) chargées de la « *salvatio imperii* » : installées au Capitole, elles faisaient tinter des clochettes lorsque les provinces de l'Empire qu'elles représentaient, étaient menacées par une révolte intérieure ou une attaque à leurs frontières (Grammacini, 1994, p. 161-163). Un tel système d'avertissement à distance ne pouvait être qu'une manifestation du diable.

Deux thèmes résument les maléfices cachés dans la marbre ou le bronze... Les statues, sur lesquelles on pensait pouvoir mettre le nom d'un empereur, étaient les images du pouvoir persécuteur et retenaient encore, croyait-on, des parcelles de la force redoutable qui, pendant près de trois siècles, avait impitoyablement lutté contre les chrétiens. Le mystérieux colosse de bronze, souvent identifié à Néron, qui se dressait près du Colisée, cristallisait les peurs et les haines qui restaient liées à la funeste période à laquelle avait mis fin la conversion de Constantin⁴. Les *Mirabilia*, descriptions de Rome destinées aux pèlerins et les récits des pèlerins eux-mêmes, évoquaient cette terrifiante figure qui, lorsqu'elle était encore intacte, fascinait à ce point les étrangers venus prier aux tombeaux des apôtres, qu'elle les contraignait à lui faire des offrandes ; elle ne put finalement être détruite, selon la version la plus courante, qu'à l'issue de l'intervention quasi surhumaine de Grégoire le Grand, terrassant le colosse sous l'assaut de ses imprécations et le précipitant au sol, pour ne laisser subsister qu'une tête et une main devenues les témoins dérisoires du paganisme vaincu. Tel était le sort réservé aux statues impériales, incarnations du diable défait par la foi en Jésus-Christ. La chute de Dagon préfigurait celle de Néron.

Mais Rome réservait d'autres surprises dangereuses aux pèlerins : les antiques statues de femmes nues, assimilées à Vénus, symbole du péché de la chair. Ces images de la luxure, cette autre manifestation du démon cherchant ses victimes en ce monde, étaient vouées au même sort que les images des empereurs des siècles de la persécution. Pèlerin anglais venu à Rome, vers 1200, le Magister Gregorius parle avec horreur d'une Vénus

4 En dehors des ouvrages cités, voir, pour Rome, Tilmann Buddensieg, « Die Statuen Stiftung Sixtus IV im Jahre 1471. Von den heidnischen Götzenbildern am Lateran zu den Ruhmeszeichen des Römischen Volkes, auf dem Kapitol », p. 34-73. Sur les pouvoirs attribués aux bronzes : Norberto Grammacini, « Zur Ikonologie der Bronze im Mittelalter ».

qu'il voyait sur le chemin de ses dévotions. Comment tolérer cette représentation d'une tentation dénoncée sans équivoque par la prédication du Christ, des apôtres et de leurs successeurs⁵ ?

Et pourtant Gregorius ne pouvait s'empêcher de constater que la chevelure de la tête du colosse, qu'il pouvait voir couchée sur le sol, comme une épave de l'histoire, près de Saint-Jean de Latran, était d'un naturalisme séduisant. Et il se reprochait d'être troublé, en regardant la Vénus, par le pressentiment d'une beauté qui serait celle de la vie que le sculpteur païen avait insufflée à sa création.

Il faudra encore du temps, près de cent cinquante ans, pour que ces premiers frémissements se transforment en un véritable courant de pensée, annonciateur d'un changement radical, dont Pétrarque commence à se faire le porte-parole peu avant le milieu du Trecento⁶. Le spectacle de Rome lui donne la révélation d'une histoire dont la continuité s'impose à sa conscience de poète : le champ des idoles brisées ou menacées, membres dérisoires d'un démon vaincu par la croix, mais toujours dangereux, se présente à ses yeux comme le lieu où s'est déposée la mémoire d'une histoire grandiose, celle de Rome, dont il ne faut pas seulement rechercher les annales, mais aussi préserver les monuments, tous témoins d'une « Virtù » exemplaire dont il faut retrouver l'enseignement, seule promesse de la gloire à laquelle aspirent légitimement les hommes d'État, les poètes et les artistes. Il ne s'agit plus de détruire les œuvres diaboliques, mais de conserver et d'étudier des œuvres qui montrent et racontent ce moment privilégié de l'humanité qui s'appelle l'histoire de Rome. Seule une Rome qui se reconnaîtrait elle-même, recevrait l'assurance d'une glorieuse résurrection⁷.

Ces affirmations retentissantes sont accompagnées des premières dénonciations des responsables de la déchéance de Rome, ressentie comme un désastre politique et culturel (Buddensieg, 1965). Dans une chronique rimée de l'histoire du monde, écrite vers 1345, Fazio degli Uberti introduit une plainte de Rome présentée comme une femme en deuil qui se lamente sur la disparition des « belles, grandes et subtiles sculptures que le pape Grégoire fit démanteler », et se demande si ce fut une bonne idée ; elle en conçoit en tout cas « une grande douleur ». Mais toute hésitation a disparu du second livre des *Commentari* de Ghiberti (Ghiberti, p. 325), qui établit un lien évident entre le triomphe de l'Église sous Constantin et la destruction des statues et des peintures, modèles de « noblesse et d'antique et parfaite dignité » et aussi des livres qui conservaient les bonnes règles des arts. Cette thèse exonère implicitement de toute responsabilité les invasions barbares. Elle devient en quelque sorte officielle avec la fameuse lettre à Léon X sur la sauvegarde des antiquités de Rome, traditionnellement attribuée à Raphaël (Bunelli) : le

5 En dehors de l'article fondamental de Tilmann Buddensieg, voir Moshe Barasch, « le Beau ou le démoniaque : le regard du spectateur médiéval sur la statuaire classique ».

6 Sur Pétrarque : Maurizio Bettini, « Tra Plinio e Sant'Agostino : Petrarca sulle arti figurative ». Consulter aussi Theodor Mommsen, « Petrarchan Studies », p. 73-262, et Sylvie Deswarte-Rosa, « Rome déchu. Décomposition d'une image de Francisco de Holanda ».

7 « Quis enim dubitare potest, quin illico surrectura sit, si ceperit se Roma cognoscere », voir Sylvie Deswarte-Rose, *art. cit.*, p. 122.

spectacle de cette noble cité, devenue « un squelette sans chair », un « cadavre » de ville, inspire à l'auteur une violente imprécation contre les prédécesseurs de Léon X qui, oublieux de leur mission, ont achevé l'œuvre destructive commencée par les Goths et par les Vandales. Cette séquence trouve sa conclusion dans l'esquisse historique que Vasari place dans sa préface aux *Vies* des artistes depuis Cimabue :

Ce qui contribua le plus à l'extinction des arts fut le zèle fervent des adeptes de la nouvelle religion chrétienne [...]. Elle mutila ou détruisit dans leur totalité les merveilleuses statues, les sculptures, peintures, mosaïques et ornements des faux dieux païens. Ce zèle trop ardent entraîna la ruine totale de ces belles activités (Vasari, t. 1, p. 225-226).

Cette interprétation de l'histoire de la chute de Rome, dont il ne s'agit pas de discuter ici le bien-fondé, influence de manière décisive le regard que les hommes de la Renaissance portent sur la sculpture antique et traduit le passage de la vision d'un art diabolique à celle d'un art exemplaire auquel il faut rendre une histoire qu'il avait perdue au moment du triomphe de Constantin. Cette rédemption des statues antiques s'opère par deux voies parallèles et à peu près contemporaines.

On peut qualifier l'une de ces voies de « politique ». Il s'agit d'une récupération au service d'un pouvoir qui utilise à ses propres fins les images des Anciens⁸. En fait ce détournement de sens n'a jamais totalement cessé. On constate que, dès 1270, la commune de Florence adopte un sceau orné de la figure d'Hercule, héros justicier et civilisateur (Ettlinger). Rome n'a pratiquement jamais oublié de respecter la représentation de la louve tutélaire (Herklotz). Mais le geste décisif vient de Sixte IV, par la mesure qu'il prend le 14 décembre 1471 : en restituant au peuple romain des statues de bronze « magnifiques », qui sont le témoignage (« monumentum ») de la valeur (« virtus ») et de l'excellence de ses ancêtres qui les avaient créées, le pape leur donne le statut de lieu de mémoire et les transforme en signes visibles de la continuité et de la pérennité de Rome (Thoenes)⁹. Le symbole de ce changement essentiel, c'est la présence, dans cette première collection publique, de la tête du colosse de bronze, détruit par les prières de Grégoire le Grand, abandonné pendant des siècles sur le sol de Rome comme un déchet de l'histoire et promu maintenant à la dignité d'objet patrimonial. Cette mutation prend d'ailleurs la forme physique d'une ascension : la tête du colosse, comme le *Tireur d'épines*, l'*Hercule* du Forum, les reliefs de l'arc de triomphe de Marc-Aurèle, et finalement le portrait présumé de Lucius Junius Brutus, fondateur de la République romaine, montent, littéralement, au Capitole, siège symbolique du pouvoir, avec le palais du Sénat romain. La rédemption se manifeste par cette ascension dont le moment le plus éclatant est le transfert,

8 En dehors de l'article de Tilmann Buddensieg (1983), consulter Silvia Danesi Squarzina (dir.), *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al sacco di Roma, 1417-1527* ; Chiara Frugoni, « l'Antichità : dai Mirabilia alla propaganda politica » ; Massimo Miglio, « Roma dopo Avignone. La rinascita politica dell'antico » ; Gisella Cantino Wataghin, « Archeologia e archéologie. Il rapporto con l'antico fra mito, arte e ricerca », dans Salvatore Settis (dir.), *op. cit.*, t. 1, p. 5-72, p. 75-111 et p. 171-217.

9 En plus de la bibliographie de la note 8, ajouter Christof Thoenes, « "Sic Romæ" : Statuenstiftung und Marc Aurel ».

ordonné par Paul III, de la statue de Marc-Aurèle¹⁰, depuis la place du Latran, « ex humiliore loco » comme l'explique l'inscription du piédestal, tandis que la médaille commémorative de l'événement proclame : « Hanc petunt sedem miracula » [Les merveilles gagnent vers ce lieu].

Ce n'est sans doute pas un hasard si la donation de Sixte IV intervient à l'époque même où le pouvoir pontifical a pris acte des conclusions des longues recherches des humanistes, qui ont définitivement montré que la donation de Constantin était un faux (Black). L'Église fonde désormais sa légitimité politique sur la reconnaissance de la continuité de l'histoire romaine, l'ancienne et la moderne, incarnée par le peuple romain, institué propriétaire naturel, par droit d'héritage, des chefs-d'œuvre créés par ses ancêtres. D'une donation à l'autre, les statues sont restituées à la gloire de Rome.

Mais cette ascension suit également une voie « artistique », au point de départ de laquelle on pourrait évoquer l'éblouissante vision de la montagne de l'orgueil dans *la Divine Comédie* : « Je m'aperçus que cette muraille circulaire, qu'aucun accès ne permettait de gravir, était de marbre blanc, orné de sculptures telles que non seulement Polyclète, mais la nature en concevrait du dépit » (Dante, *Purgatoire*, X, v. 28-33).

C'est peut-être la première fois que le nom de Polyclète est associé à une image de beauté incomparable. Mais avant même que le poète ne place le sculpteur grec au rang d'une merveille égale à celles de la nature, des artistes italiens avaient regardé des œuvres antiques pour y chercher une source d'inspiration. Vasari évoque l'admiration des Pisans pour les sarcophages ramenés en butin par leur flotte (Vasari, t. 12, p. 51-52), et cette remarque est tout à fait pertinente, si on compare la *Force* de la chaire du baptistère de Pise, par Nicola Pisano, aux figures du sarcophage de Phèdre et d'Hippolyte du Camposanto, ou la *Prudence* de la chaire de la cathédrale par son fils Giovanni, à telle Vénus antique¹¹. Sans doute faut-il attendre le Quattrocento pour avoir la preuve que les peintres s'exercent vraiment à la pratique du dessin en copiant des détails d'œuvres de l'Antiquité¹², comme Gentile da Fabriano qui s'intéresse au sarcophage de Rhéa, conservé aujourd'hui au Palais Mattei à Rome, ou Pisanello qui reproduit un détail du sarcophage de Dionysos à l'abbaye de Grotta Ferrata.

C'est au même moment, ou un peu avant, car il est difficile d'être très précis, que se situerait le voyage à Rome de Brunelleschi et de Donatello, ce paradigme de tous les voyages d'artistes, partis vers Rome en quête des sources du beau¹³. Vasari nous conte que Brunelleschi, devant le spectacle des monuments antiques, « perdit presque l'esprit » ; c'est comme un cas de possession (Vasari, t. 3, p. 198). Quelques années plus tard, à

10 Lucilla de Lachenal, « il Gruppo equestre di Marco Aurelio e il laterano. Ricerche per una storia della fortuna del monumento dall'età medievale sino al 1538 » ; et Tilmann Buddensieg, « Zum Statuenprogramm in Kapitols plan Pauls III ».

11 Nicola Pisano (c. 1220-1278) et Giovanni Pisano (c. 1245-1317).

12 Annegrit Schmitt, « Il Gentile da Fabriano und der Beginn der Antikennachzeichnung », et le catalogue de l'exposition *Disegni del Pisanello e di maestri del suo tempo*.

13 Voir le texte italien dans Claudio Varese, *Prosatori volgari del Quattrocento*, p. 543-592, et la version française dans le catalogue de l'exposition *Filippo Brunelleschi, 1377-1446*, p. 58-146.

Florence, il rencontre un jour, sur la place de la cathédrale, Donatello qui lui parle d'« un beau sarcophage antique orné d'un relief historié en marbre » qu'il venait de voir en passant par Cortona. La réaction est immédiate :

Filippo (Brunelleschi) fut enflammé d'un tel désir de le voir que, tel qu'il était, en manteau, capuchon et sabots, sans dire où il allait, il partit à pied pour Cortona, mû par sa volonté et son amour de l'art (*ibid.*, t. 3, p. 199).

Vraie ou fausse, l'anecdote rapportée par Vasari est révélatrice de la fascination exercée par la sculpture antique sur le « maître de la coupole » de la cathédrale de Florence.

Un peu plus tard, la révélation de l'antique à Rome décide de la vocation de Verrocchio (*ibid.*, t. 4, p. 285-286) : arrivé orfèvre, il repart sculpteur, après avoir admiré les statues qu'on découvre chaque jour. Quant à Mantegna, malgré les critiques de son maître Squarcione, trouvant que « ses peintures ne ressemblaient pas à des modèles vivants, mais à des statues antiques de marbre », et malgré ses efforts pour travailler d'après des modèles vivants, « il persista à penser que les bonnes statues antiques offraient plus de perfection et de beauté que la nature » (*ibid.*, t. 4, p. 305-306).

Plûtôt que de multiplier des citations de ce genre, on peut remarquer que ces statues sont introduites par ces peintres dans leurs cycles narratifs comme des témoins de l'histoire sacrée ou de l'histoire profane : ainsi de l'Hercule qui assiste, impassible, à la *Flagellation* dans le panneau de Piero della Francesca (Piero della Francesca), ou qui se détache sur le panorama de Rome à la *Chambre des époux* de Mantoue (Mantegna) ; ou du Marc-Aurèle qui semble approuver le *Triomphe de saint Thomas d'Aquin* par Filippino Lippi (Lippi).

Au terme de cette évolution, c'est la reconnaissance de la souveraineté des statues antiques qui apporte aux artistes la révélation des solutions qu'ils avaient cherchées depuis la résurrection de l'art autour de Giotto, pour atteindre à une beauté plus parfaite que celles qu'ils avaient pu trouver dans l'imitation laborieuse de la nature. C'est l'insaturation des statues canoniques comme garantes de la perfection désormais promise aux peintres italiens : ils « trouvèrent la solution quand ils virent déterrer certaines antiques des plus célèbres, citées par Pline : le *Laocoon*, l'*Hercule* et le *Torse* géant du Belvédère, ainsi que *Vénus*, *Cléopâtre*, *Apollon* et beaucoup d'autres » (Vasari, t. 5, p. 20).

Le témoignage visible de la glorification de ces œuvres qui viennent, à partir de 1500 environ, prendre la tête du « peuple des statues » de Rome¹⁴, c'est leur installation dans la cour du Belvédère au palais du Vatican. Certaines sont même sacrnalisées, par leur disposition sur un piédestal dans une niche creusée dans le mur : c'est le cas de l'*Apollon* et du *Laocoon*, placées, selon la remarque éclairante d'un témoin¹⁵, « come en una capella ». Si les bronzes de la collection du Capitole sont investis de la mission de représenter la mémoire de l'histoire de la Rome républicaine et impériale, les marbres du

14 Le topos du peuple des statues vient de Cassiodore, *Variae*, VII, 13.

15 Relation des ambassadeurs vénitiens en 1523 ; voir Eugenio Alberi, *Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato*, 2^e série, t. 3, p. 115. Pour l'histoire de la cour du Belvédère, il faut consulter maintenant : Matthias Winner, Bernard Andreae, Carlo Pietrangeli (dir.), *il Cortile delle statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*.

Belvédère sont la mémoire de l'histoire de l'art antique. Si les premiers ont fait l'ascension de la colline du pouvoir, le Capitole, ces derniers, en montant au Vatican, ont rejoint les traces du temple d'Apollon qui le couronnait jadis (Schroter). L'histoire de Rome et la beauté de l'Antiquité avaient désormais l'une et l'autre leur sanctuaire où les chefs-d'œuvre étaient offerts à l'admiration et à l'imitation, comme gage d'un nouvel épanouissement politique et culturel. Dans son guide de Rome publié en 1510, Francesco Albertini pouvait légitimement évoquer, sur un plan d'égalité, la Rome antique et la Rome moderne, celle des Césars et celle des Papes, celle des dieux et celle du christianisme, dans la continuité d'un héritage pleinement assumé, dont les statues antiques assuraient la représentation triomphale (Albertini). Même les simples fragments étaient accueillis dans ce musée idéal, comme le prouve le *Pied* colossal dessiné vers 1532 par Maarten van Heemskerck, un peintre hollandais qui séjourne quelques années à Rome (Filippi). Tandis que son compatriote Hermanus Posthumus, dans le grand tableau consacré aux ravages du *Tempus edax rerum*¹⁶, en montrant un petit homme mesurant, avec ses instruments, le fût d'une colonne brisée, rappelle que la connaissance scientifique et la création artistique sont les deux seules manières de glorifier l'art antique et d'en assurer la survie.

Ce triomphe qui s'épanouit sous les pontificats de Jules II et de Léon X, dont Raphaël a laissé, à la Chambre de la Signature du palais du Vatican, le plus parfait symbole (Raphaël), et qui se fonde sur l'espoir d'une conciliation féconde entre la pensée des Sages de l'Antiquité et l'enseignement de l'Église, se révèle rapidement fragile et menacé.

L'avènement, en 1523, d'Adrien VI, un religieux hollandais réfractaire à l'« aria » de Rome et farouchement austère, est le symbole de toutes les réactions possibles. Le correspondant d'un humaniste vénitien livre une notation révélatrice, dans une lettre du 17 mars 1523 : à une description élogieuse des statues du Belvédère, le pape aurait répliqué¹⁷ : « Sunt idola antiquorum ». Les statues ne sont pas déplacées, mais les portes de la déjà célèbre cour sont condamnées, sauf une, dont Adrien VI garde la clef. Lors du séjour qu'ils font à Rome de mars à mai 1523, pour lui rendre hommage au nom de la République, les ambassadeurs de Venise, attirés par tout ce qu'ils ont lu ou entendu, veulent absolument visiter la fameuse cour et obtiennent finalement la permission du pape (voir note 15) : leur description, qui est une condamnation tacite de l'attitude d'Adrien VI, est aussi un des plus précieux témoignages à la gloire de cette collection qui, après la réaction du règne d'Adrien VI, sera enrichie par ses successeurs, Clément VII et Paul III.

Cet épisode n'est pas le seul signe de la menace d'un retour en arrière. On en remarque un autre dans un détail du décor de la salle de Constantin au palais du Vatican

16 Ruth Olitsky Rubinstein, « Tempus edax rerum : a Newly Discovered Painting by Hermanus Posthumus », et Henry A. Miller et Vittorio Magnago Lampugnani, *The Renaissance. From Brunelleschi to Michelangelo. The Representation of Architecture*, p. 433-434.

17 *Lettere di principi*, Venise, 1562, fol. 83v, Gerolamo Negri à Marcantonio Michiele, Rome, 17 mars 1523.

(Quednau), conçu, avant la mort de Léon X, par Raphaël, mis en œuvre par Giulio Romano, suspendu pendant le pontificat d'Adrien VI et achevé dès le début de celui de Clément VII. En effet, dans l'embrasement d'une fenêtre, on voit deux panneaux, en mauvais état, mais très lisibles dans les gravures qu'en a faites Pietro Santi Bartoli à la fin du XVII^e siècle et qui sont explicitées par leurs légendes (Santi Bartoli). Sur l'un d'eux est représenté Grégoire le Grand en train d'écrire ses homélies ; sur l'autre, on découvre un sculpteur en train de démolir de son marteau des sculptures antiques, « idola ». On serait tenté d'interpréter ces deux « quadri » comme une allusion au rôle attribué, depuis le Moyen Âge, à Grégoire dans la destruction des statues de Rome ; comme il est impensable que cette représentation puisse être considérée comme une illustration, au cœur du palais pontifical, de la position critique des humanistes et des artistes à l'égard de ce saint pape, on est tenté d'y déceler une mise en valeur et une approbation de son action à l'égard des monuments du paganisme, tout à fait conforme aux idées d'Adrien VI. Mais il est difficile de penser que ce dernier en ait été l'inspirateur, puisqu'il est certain que les travaux du décor de la salle de Constantin furent interrompus sous son règne.

En fait cet avertissement inquiétant ne devait prendre tout son sens qu'avec la mise en œuvre, quarante ans plus tard, de la réforme catholique, au lendemain du Concile de Trente. Non que cette assemblée ait été tentée de légiférer sur le sort des statues de l'Antiquité, mais simplement que le temps fût venu d'une réaction morale et d'un certain rigorisme que Rome voulait opposer à l'expansion du protestantisme. La glorification des antiques sous Léon X et sous Paul III pouvait ouvrir la voie à une dérive de la doctrine chrétienne vers une sorte de syncrétisme néo-platonicien dont les statues du Belvédère seraient devenues les emblèmes. Certes, la gloire de cette collection, manifestée par son rôle dans la formation des artistes (dès 1530, Baccio Bandinelli obtient de Clément VII la permission d'ouvrir son atelier, « in luogo detto il Belvedere », pour que ses assistants travaillent à côté des modèles canoniques¹⁸, tandis que Francesco Zuccaro montre son frère Taddeo¹⁹ dessinant le *Laocoon* vers 1555), excluait un retour à une politique de destruction, comme aux siècles du triomphe de l'Église. Des méthodes plus subtiles sont à l'ordre du jour, comme celle de la dispersion de la collection. Une lettre du 16 janvier 1566 fait dire à Pie V « che non conveniva a chi era successore di Pietro tener simili idoli in casa » (Pastor, t. 17, p. 86), [il ne convient pas au successeur de Pierre de garder chez lui ces idoles]. Finalement la solution adoptée pour les chefs-d'œuvre de la cour est celle de l'occultation : sauf le *Torse*, resté au centre, peut-être comme un témoignage de la caducité de l'Antiquité, les autres statues sont enfermées dans leurs niches derrière des palissades de bois, selon un texte contemporain, pour les protéger des ignorants qui auraient été tentés de les endommager ; en fait, il s'agit bien de les soustraire au regard du public, par une manifestation d'intolérance, au sens littéral du mot, qui fait

18 Voir la gravure d'Agostino Muti, dit Veneziano, *Accademia...* (1530).

19 Ce dessin fait partie d'une série consacrée à la vie de Taddeo Zuccaro par son frère Federico. La plus récente étude, avec bibliographie, dans le catalogue de vente Christie's, *Old Master Drawings from Two French Private Collections*.

du Belvédère, selon un contemporain (Lafreri), un « giardino secreto ». C'est le spectacle évoqué par le président Charles de Brosses en 1740 : la cour

formée en arcades fermantes par de grandes portes de bois peintes en rouge. Ceci ressemble mieux à des remises qu'à toute autre chose. Ouvrez ces remises, et vous y trouverez, au lieu de caisses, une statue antique dans chacune, et quelles antiques, ma foy ! (Brosses, t. 2, p. 812)

Ce retour à la situation ambiguë du Trecento, symbolisée par l'anecdote des mésaventures de la statue du Campo à Sienne, est concrétisé par un texte et par une image. Le texte est celui des chapitres 10, 14, 15 et 16 du livre II du *Traité des images* de l'évêque Gabriele Paleotti, publié en 1582 (Paleotti). Le prélat, qui avait participé aux dernières sessions du Concile de Trente, affirme d'abord que c'est un abus et un danger de conserver des images des dieux du paganisme ; si c'est un érudit qui estime en avoir besoin pour ses études, il doit les garder « in luoghi tanto remoti », au secret en quelque sorte. Paleotti s'insurge contre l'usage de présenter en public les portraits des empereurs romains, usage que ne sauraient justifier ni leur caractère de documents historiques ni celui de modèles pour les artistes ; leurs propriétaires devraient avoir le courage d'y renoncer, ou tout au moins de les placer « in luogo sequestrato ». Pie V avait appliqué par anticipation les recommandations de Paleotti.

L'image, c'est la peinture qui constitue le dernier épisode de l'histoire du décor de la salle de Constantin, celle qui, sur commande de Grégoire XIII, est exécutée, pour le plafond, de 1582 à 1585, par Tommaso Laureti, sur le thème du triomphe de la croix²⁰ : dans ce chef-d'œuvre de perspective illusionniste, le peintre montre une « idola » fracassée à terre (un Mercure), aux pieds du Christ en croix. C'est le thème du Dagon des Philistins et du Colosse de Rome ; et ce pourrait être une illustration de l'action de Grégoire le Grand. Vers 1630 encore, dans un carton de tapisserie pour la manufacture des Barberini, Pietro da Cortona montre l'empereur Constantin ordonnant la destruction des idoles (Cortona).

Il n'y eut cependant pas de nouvelle crise iconoclaste. Dans sa grande prudence, l'Église eut la sagesse de manifester son humeur intolérante par de simples mesures d'occultation. Il n'était plus possible de revenir en arrière. Les antiques étaient trop profondément intégrées à la culture romaine, devenues celles de tout l'Occident, pour en être brutalement arrachées. Personne ne pouvait remettre en cause la théorie de Vasari sur le rôle des statues de l'Antiquité dans le progrès des arts et l'apparition des chefs-d'œuvre de la Renaissance, ni sans influence sur la formation des artistes, dans laquelle elles tiennent depuis le début du XVI^e siècle une place essentielle. On le constate avec un thème qui est, dans toute la littérature artistique de cette époque, un paradigme de la peinture chrétienne par excellence, celui du « Saint Luc peignant la Vierge » ; Maarten van Heemskerck installe le

20 Pour la plus récente mise au point sur l'œuvre de Tommaso Laureti (c. 1530-1602), voir les notes de l'édition de Giovanni Baglione, *le Vite dei pittori, scultori et architetti ; dal pontificato di Gregorio XIII del 1572, in fino a tempi di papa Urbano Ottavo nel 1642* (Rome, 1642), t. 3, p. 557-560.

portraitiste sacré dans la cour d'un palais romain, qu'il avait dessinée au cours de son séjour à Rome, et où des marbres antiques lui servent de référence pour sa création²¹.

Les textes fondamentaux de la doctrine classique du XVII^e siècle, d'Agucchi²² à Bellori²³, instituent définitivement les chefs-d'œuvre de la sculpture comme les médiateurs, qui peuvent donner toute sa signification à l'imitation de la Nature, qui, sans eux, risquerait de tomber au niveau d'une copie vulgaire et sans goût. Un dessin d'Annibal Carrache pourrait illustrer cette idée capitale : il montre en effet le *Torse* du Belvédère, cette œuvre d'un « homme qui en savait plus que la nature », selon une remarque attribuée à Michel-Ange, couché dans un paysage auquel il est presque intégré, comme si une colline prenait une forme humaine pour indiquer la voie de la perfection (Grammacini, 1989). Dans un autre dessin, d'un effet saisissant, on voit un personnage, probablement un artiste, dialoguer, dans un bois, avec une tête humaine, comme celle d'un personnage contemporain, jaillie d'une stèle à l'antique : comment pourrait-on mieux faire comprendre que les antiques parlent à ceux qui savent les écouter ?

Médiateurs obligés de la connaissance de l'histoire de Rome comme le rappelle l'inscription placée au frontispice du III^e livre d'architecture de Serlio (« Roma quanta fuit ipsa ruina docet » [Rome instruit par sa ruine combien elle a été] (Serlio)) ; couronnement idéal de la Nature, dont ils conduisent à son degré suprême la force créatrice, les chefs-d'œuvre de la sculpture antique étaient si profondément ancrés dans l'héritage culturel de la Renaissance, qu'ils ne pouvaient être voués à un exil définitif. La notion si féconde de continuité historique entre la Rome antique et la Rome chrétienne, développée par les papes, de Sixte IV à Paul III, et incarnée dans les premières collections publiques, reprend un nouveau souffle avec les papes du XVIII^e siècle, dès le pontificat de Clément XI qui installe la statue de *Rome triomphante* dans la cour du palais des Conservateurs au Capitole. Après la création, par Clément XII, du musée du Capitole²⁴, une gravure du très officiel et monumental catalogue de Giovanni Bottari montre de jeunes artistes en train de copier le *Gaulois mourant* (Bottari).

Dans ces circonstances, la libération des marbres du Belvédère, apparaissait inéluctable. Les descriptions lyriques de l'*Apollon* et du *Laocoon*, qu'on pouvait lire dans l'*Histoire de l'art* de Winckelmann, et qui contribuèrent si fortement à leur « canonisation », s'adressaient en fait à des œuvres cachées, comme Charles de Brosses s'en était aperçu. Dans une lettre du 20 mars 1756 à un ami allemand, Winckelmann explique : « Comme d'habitude, j'ai

21 Rainold Grosshans, *Maarten van Heemskerck. Die Gemälde*, p. 195-201 ; et François Bergot, *le Dossier d'un tableau. Saint Luc peignant la Vierge de Martin van Heemskerck*.

22 Giovanni Battista Agucchi (1570-1632) a écrit un bref *Trattato della pittura*, édité après sa mort par son ami Giovanni Antonio Massani comme introduction à un recueil de gravures d'après Annibal Carrache (Rome, 1646). Il faut le consulter dans l'édition donnée par Denis Mahon, *Seicento Art and Theory*, p. 241-258.

23 Prononcée à l'Académie de Saint-Luc à Rome, le 15 mai 1664, la célèbre conférence de Giovanni Pietro Bellori, « L'idea del pittore, dello scultore dell'architetto scelta dalle bellezze naturali superiore alla natura », est publiée en introduction à ses *Vite dei pittori, scultori e architetti moderni*, Rome, 1672. On peut consulter l'édition française publiée en appendice dans l'édition d'Erwin Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, p. 168-177.

24 Roger Cushing Aikin, « Romæ de Dacia triumphantis : Roma and Captives at the Capitolian Hill », et Wolfgang Liebenwein, « Der Portikus Clemens XI und sein Statuens schmuck ».

donné une forte somme d'argent pour voir l'Apollon et le Laocoon, dont j'ai besoin pour mettre mes pensées en mouvement par la contemplation de ces chefs-d'œuvre » (Winckelmann, t. 1, n° 135, p. 212).

En face d'une glorification aussi convaincante, la diabolisation qui avait conduit ces œuvres dans une sorte de prison que son inefficacité rendait presque ridicule, devenait un anachronisme dépassé auquel devait mettre fin, en 1771, c'est-à-dire trois ans après la mort de Winckelmann, la décision prise par Clément XIV de créer le musée Pio Clementino (Steuber), qui partage fort justement son nom avec celui de son successeur, Pie VI. L'année suivante, Mengs, dans la salle des papyrus du Vatican, peint une allégorie montrant l'Histoire écrivant les hauts faits du pontificat, tandis que la Renommée désigne une porte ouverte sur la cour du Belvédère, au fond de laquelle on aperçoit l'*Ariane endormie*²⁵. La création du musée avait donc bien le sens d'une réhabilitation éclatante, proclamée à la face du monde.

À peine libérées, les statues antiques ne se contentent plus d'assumer leur rôle traditionnel dans la formation des artistes et pour le plaisir des visiteurs cultivés. Elles sont revêtues d'une nouvelle dignité, puisqu'elles président au plus difficile des dialogues, celui qui s'annonce entre les « frères séparés », dont l'affrontement semblait avoir déchiré à jamais le christianisme. Le 1^{er} janvier 1784, inaugurant le musée du Vatican, résultat des travaux commencés sous Clément XIV et achevés sous sa direction, Pie VI rencontre, dans la salle des Muses, un touriste illustre en visite à Rome, Gustave III, roi de Suède²⁶. Si l'entrevue est présentée, par des informateurs contemporains, comme purement « fortuite », il s'agit d'un pieux mensonge qui ne parvient pas à masquer l'importance exceptionnelle de l'événement : ce ne sont pas, en effet, deux souverains qui engagent un entretien diplomatique, mais le chef de l'Église catholique et le chef de l'Église protestante luthérienne de Suède : on peut donc parler d'un premier exemple de dialogue œcuménique au sommet. Les correspondances de l'époque nous apprennent que la conversation commença et se poursuivit autour d'une commune passion des deux interlocuteurs : celle des antiquités dont le musée du Vatican offrait une collection spectaculaire²⁷. Constatant l'intérêt évident du roi de Suède, le pape lui proposa de lui servir de guide et le « conduisit dans toutes les salles et lui expliqua ce qui méritait de l'être comme l'aurait fait un antiquaire ».

L'événement de cette rencontre, beaucoup plus « arrangée » que « fortuite », est déjà considérable par lui-même, car il montre, de façon tout à fait imprévue, le musée des antiques fonctionnant comme un espace de dialogue et de sociabilité. Mais il y a plus. Gustave III fut tellement impressionné qu'il commanda, quelques semaines après, un tableau commémoratif à un peintre français, Bénigne Gagneraux qui s'était établi à Rome en décembre 1776, après

25 Christine Maria Grafinger, « Anton Raphael Mengs. Ein kunstler Judischer Abstammung und das Papyrus Kabinett der Bibliotheca Apostolica Vaticana », p. 30-45, avec bibliographie. Pour l'histoire du Musée Pio Clementino : Carlo Pietrangeli, *i Musei Vaticani. Cinque secoli di storia*.

26 Voir Carlo Pietrangeli (dir.), *op. cit.*, et le catalogue de l'exposition, *Bénigne Gagneraux (1756-1795). Un pittore francese nella Roma di Pio VI*, p. 98-100.

27 Voir le récit très vivant de Joseph Gorani, *Mémoires secrets et critiques des cours, des gouvernements et des mœurs des principaux États de l'Italie*, t. 2, p. 233-238.

avoir reçu le prix de Rome décerné par les États de Bourgogne. Achievé l'année suivante, le tableau, avant d'être expédié en Suède (où il arrivera en juillet 1786)²⁸, est exposé au Vatican, où Pie VI l'admire tellement qu'il en commande aussitôt à l'auteur une réplique terminée en 1786.

Ces deux versions presque identiques démontrent l'importance que ses protagonistes attachaient à la rencontre du 1^{er} janvier 1784 et à cette sorte d'inauguration commune du musée du Vatican. Mais leur signification réside aussi dans la disposition adoptée par Gagneraux. Tandis qu'il place au premier rang le pape, dont l'attitude est une invitation à la visite, et le roi de Suède qui s'apprête à le suivre, il dispose, sur un plan médian, de part et d'autre de l'ouverture qui donne sur la salle dite la « rotonde », deux des plus fameuses statues, qui se trouvaient en réalité dans la cour voisine du Belvédère, l'*Apollon* et l'*Antinoüs*. Grâce à la liberté qu'il prend ainsi avec la vérité topographique des lieux, le peintre donne un rôle essentiel à ces deux sculptures : l'*Apollon* semble présider la scène et donner sa bénédiction au dialogue qui s'engage, son attitude inspire d'ailleurs celle de Pie VI, tandis que Gustave III paraît être le double vivant de l'*Antinoüs*. L'impression que le tableau voudrait transmettre un message solennel est encore renforcée par sa construction spatiale et son ambiance qui font irrésistiblement penser à l'*École d'Athènes* de Raphaël, ce temple de la sagesse et du savoir dont l'Église serait l'accomplissement.

Dans ce tableau voulu par les deux personnages qui furent les héros de cette scène insolite, les statues antiques semblent être les inspiratrices et les témoins d'un début de dialogue public entre l'Église catholique et une Église issue de la Réforme. L'Antiquité serait devenue ainsi une source de tolérance et d'espérance et apparaîtrait responsable d'une sorte de « paidéia », pour reprendre une expression devenue courante à l'époque hellénistique, une mission d'éducation et de culture²⁹, grâce à laquelle l'homme serait investi de toute son « humanitas ».

Le cycle ouvert par l'histoire siennoise de Ghiberti est refermé. Il ne s'agit plus de tolérer ni de glorifier la sculpture antique, ni de la considérer comme la référence d'une création à continuer, comme l'enseignait l'Académie, ou d'une histoire à écrire, comme l'avait fortement proclamé Winckelmann, mais de l'instituer comme la promesse d'un irénisme réconciliateur, après les déchirements dramatiques qui avaient coïncidé avec son exaltation à l'apogée de la Renaissance. Pie VI et Gustave III donnaient ainsi raison à Léon X qui avait eu l'audace d'écrire de la connaissance de l'Antiquité³⁰ : « Nullum pulchrius, nullum utilius a Deo optimo maximo post ipsius cognitionem et verum fidei cultum mortalibus dari potuisse » [Le Dieu très bon et tout puissant ne pouvait rien donner de plus beau et de plus utile aux fidèles, après sa connaissance et le culte de la vraie foi].

28 Le tableau commandé par Gustave III se trouve à Stockholm, Musée National et celui de Pie VI, saisi par les Français en 1798 et pris ensuite par les Autrichiens, se trouve à Prague, Galerie Nationale.

29 Sur la notion de « paidéia », voir les remarques éclairantes d'Henri-Irénée Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, t. 1, le Monde grec, p. 147-156.

30 Préface de Léon X à Filippo Beroaldo, *P. Cornelii Taciti libri quinque*, Rome (1515), citée d'après Georg Daltrop, « Nascita e significato della raccolta delle statue antiche in Vaticano », p. 120.

Références

- AGUCCHI, Giovanni Battista, *Trattato della pittura*, dans Denis Mahon, *Seicento Art and Theory*, Londres, The Warburg Institute, 1947, p. 241-258.
- ALBERI, Eugenio, *Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato*, Florence, 1846.
- ALBERTINI, Francesco, *Opusculum de mirabilibus nove et veteris urbis Romæ*, Rome, 1510.
- BAGLIONE, Giovanni, *le Vite dei pittori, scultori et architetti ; dal pontificato di Gregorio XIII del 1572, in fino a tempi di papa Urbano Ottavo nel 1642* (Rome, 1642), Cité du Vatican (Studi e testi, 367 à 369), 1995, (éd. de J. Hess et d'H. Röttgen).
- BARASCH, Moshe, « le Beau ou le démoniaque : le regard du spectateur médiéval sur la statuaire classique », dans Édouard Pommier (dir.), *Histoire de l'histoire de l'art. De l'Antiquité au XVIII^e siècle* (conférences du musée du Louvre, 1991-1993), Paris, Klincksieck, t. 1, 1995.
- BÉNIGNE GAGNERAUX (1756 1795). *UN PITTORE FRANCESE NELLA ROMA DI PIO VI*, Rome, Galleria Borghese, 1983.
- BERGOT, FRANÇOIS, *le Dossier d'un tableau. Saint Luc peignant la Vierge de Martin van Heemskerck*, Rennes, Musée des Beaux-arts, 1974.
- BETTINI, Maurizio, « Tra Plinio e Sant'Agostino : Petrarca sulle arti figurative » dans S. Settis (dir.), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Turin, Einaudi, t. 1, 1984, p. 221-267.
- BLACK, Robert, "The Donation of Constantine. New Source for the Concept of Renaissance", dans Alison Brown (dir.), *Language and Images of Renaissance Italy*, Oxford, Clarendon Press, 1995, p. 51-85.
- BOTTARI, Giovanni, *Museum capitulinum*, Rome, 1750-1775, 3 vol.
- BROSSES, Charles de, *Lettres d'Italie* (1745), Naples, Centre Jean Bérard, 1991.
- BUDDENSIEG, Tilmann, « Die Statuen Stiftung Sixtus IV im Jahre 1471. Von den heidnischen Götzenbildern am Lateran zu den Ruhmeszeichen des Römischen Volkes, auf dem Kapitol », dans *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XX (1983), p. 34-73.
- — —, "Gregory the Great, the Destroyer of Pagan Idols. The History of a Medieval Legend Concerning the Decline of Ancient Art and Literature", dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXVIII (1965), p. 44-65.
- — —, « Zum Statuen Programm in Kapitols Plan Pauls III », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XXXII (1969), p. 177-228.
- CANTINO WATAGHIN, Gisella, « Archeologia e archéologie. Il rapporto con l'antico fra mito, arte e ricerca », dans Salvatore Settis (dir.) *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Turin, Einaudi, t. 1, 1984-1985, p. 171-217.
- CUSHING AIKIN, Roger, « Romæ de Dacia triumphantis : Roma and Captives at the Capitoline Hill », dans *The Art Bulletin*, LXII (1980), p. 583-597.
- DACOS, Nicole, « Arte italiana e arte antica », dans Giovanni Previtali (dir.), *Storia dell'arte italiana*, I, 3, Turin, Einaudi, 1979, p. 4-62.
- DALTROP, Georg, « Nascita e significato della raccolta delle statue antiche in Vaticano », dans Marcello Fagiolo (dir.), *Roma e l'Antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1985.
- DANESI SQUARZINA, Silvia (dir.), *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al sacco di Roma, 1417-1527*, Milan, Electa, 1989.
- DESWARTE-ROSA, Sylvie, « Rome déchue. Décomposition d'une image de Francisco de Holanda », dans *Fondation Eugène Piot. Monuments et Mémoires*, t. 71, 1990, p. 96-181.
- ETTLINGER, Leopold D., « Hercules Florentinus », dans *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 26 (1972), p. 119-142.
- FILIPPI, Elena, *Maarten van Heemskerck. Inventio urbis*, Milan, Berenice, 1990.
- FILIPPO BRUNELLESCHI, 1377-1446, Paris, Chapelle de la Sorbonne et École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1979.

- FRUGONI, Chiara, « L'antichità : dai Mirabilia alla propaganda politica », dans Salvatore Settis (dir.), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Turin, Einaudi, t. 1, 1984-1985, p. 5-72.
- GHIBERTI, Lorenzo, *Commentari*, dans Claudio Varese, *Prosatori volgari del Quattrocento*, Milan—Naples, Laterza (La letteratura italiana, storia e testi, 14), 1955.
- GORANI, Joseph, *Mémoires secrets et critiques des cours, des gouvernements et des mœurs des principaux États de l'Italie*, Paris, 1793.
- GRAFINGER, Christine Maria, « Anton Raphael Mengs. Ein Künstler jüdischer Abstammung und das Papyrus Kabinett der Bibliotheca Apostolica Vaticana », dans *Jewish Art*, XVI-XVII (1990-1991), p. 30-45.
- GRAMMACINI, Norberto, *Mirabilia. Das Nachleben antiker Statuen vor der Renaissance*, Mayence, Philipp von Zabern, 1994.
- — —, « Zur Ikonologie der Bronze im Mittelalter », dans *Städte Jahrbuch*, XI (1987), p. 147-170.
- — —, « Annibale Carracci's Neuer Blick auf die Antike », dans Herbert Beck et Sabine Schulze (dir.), *Antikenrezeption im Hochbarock*, Berlin, G. Mann Verlag, 1989, p. 59-84.
- GROSSHANS, Rainold, *Maarten van Heemskerck. Die Gemälde*, Berlin, Horst Boettcher Verlag, 1980.
- HERKLOTZ, Ingo, « Das corpus lateranense in Mittelalter », dans *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XXII (1987), p. 1-43.
- KRAUTHEIMER, Richard, *Idéologie de l'art antique, du IV^e au XV^e siècle*, Paris, Gérard Montfort, 1995.
- LACHENAL, Lucilla de, « il Gruppo equestre di Marco Aurelio e il laterano. Ricerche per una Storia della fortuna del monumento dall'età medievale sino al 1538 », dans *Bollettino d'arte*, LXI et LXII-LXIII (1990), p. 1-52 et p. 1-56.
- LAFRERI, Autionius, *Speculum Romanæ magnificentiae*, Rome, 1579.
- « Lettera a Leone X », dans Arnaldo Bruschi, Corrado Maltese, Manfredo Tafuri et Renato Bonelli, *Scritti rinascimentali d'architettura* (Trattati d'architettura, IV), Milan, Il Polifilo, 1978, p. 461-483.
- LIEBENWEIN, Wolfgang, « Der Portikus Clemens XI und sein Statuenschmuck » dans Herbert Beck, Peter Cornelis Bol, Wolfram Prinz, Hans von Steuber (dir.), *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, Berlin, G. Mann Verlag, 1981, p. 73-105.
- MARROU, Henri-Irénée, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, t. 1, *le Monde grec* [1948], Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- MIGLIO, Massimo « Roma dopo Avignone. La rinascita politica dell'antico », dans Salvatore Settis (dir.), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Turin, Einaudi, t. 1, 1984-1985, p. 75-111.
- MILLON, Henry A., et Vittorio MAGNAGO LAMPUGANONI, *The Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo : The Representation of Architecture*, Londres, Thames and Hudson, 1994.
- MOMMSEN, Theodor, « Petrarchan Studies », dans *Medieval and Renaissance Studies*, New-York, Cornell University Press, 1959, p. 73-262, (éd. d'E. F. Rice Jr).
- OLD MASTER DRAWINGS FROM TWO FRENCH PRIVATE COLLECTIONS, New York, Christie's, 28 janvier 1999.
- OLITSKY RUBINSTEIN, Ruth, « Tempus edax rerum : a Newly Discovered Painting by Hermanus Posthumus », dans *The Burlington Magazine*, CXXVII (1985), p. 425-433.
- PALEOTTI, Gabriele, *Discorso intorno alle immagini sacre et profane* (Bologne, 1582), dans Paola Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento*, Bari, Laterza, 2, 1961, p. 289-317.
- PANOFKY, Erwin, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident* [1960], Paris, Flammarion, 1990 (trad. de L. Verron).
- — —, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art* [1924], Paris, Gallimard, 1983 (trad. de H. Joly).
- PASTOR, Ludwig von, *Histoire des papes depuis la fin du Moyen-Âge*, Paris, Plon, t. 27, 1935.
- PIETRANGELI, Carlo, *i Musei Vaticani. Cinque secoli di storia*, Rome, Quasaz, 1985.
- QUEDNAU, Rolf, *Die Sala di Constantino im Vatikanischen Palast. Zur Dekoration der bliden Medici Papste Leo X und Clemens VII*, New York — Hildesheim, G. Olms, 1979.

- SANTI BARTOLI, Pietro, *Monocromata in Constantiniana Vaticani aula*, Rome, s.d.
- SCHMITT, Annegrit, « Il Gentile da Fabriano und der Beginn der Antikennachzeichnung », dans *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, XI (1960), p. 91-151.
- — (dir.), *Disegni del Pisanello e di maestri del suo tempo*, Milan, Ambrosiana, 1966.
- SCHROTER, ELISABETH, « Der Vatikan als Hügel Apollons und der Musen. Kunst und Panegyrik von Nikolaus V. bis Julius II », dans *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde, und Kirchengeschichte*, LXXVI (1980), p. 208-240.
- SERLIO, Sebastiano, *Il terzo libro*, Venise, 1540.
- SETTIS, Salvatore (dir.), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Turin, Einaudi, 1984-1985, 3 vol.
- STEUER, Hans von, « Das Museo Pio-Clementino », dans Herbert Beck, Peter Cornelis Bol, Wolfram Prinz, Hans von Steuer (dir.), *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, Berlin, 1981, p. 149-161.
- THOENES, Christof « "Sic Romæ" : Statuenstiftung und Marc Aurel », dans *Ars Naturam adjuvans. Festschrift für Matthias Winner*, Mayence, Philipp von Zabern, 1996, p. 86-99.
- VARESE, Claudio, *Prosatori volgari del Quattrocento*, Milan — Naples, R. Ricciardi (La letteratura italiana, storia e testi, 14), 1955.
- VASARI, Giorgio, *les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Paris, Berger-Lavruat, 1981, (éd. d'A. Chastel).
- WEISS, Roberto, *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, Oxford, B. Blackwell, 1969.
- WINCKELMANN, Johann Joachim, *Briefe*, Berlin, 1952 (éd. de W. Rehm et d'H. Diepolder).
- WINNER, Matthias, Bernard ANDREAE, et Carlo PIETRANGELI (dir.), *Il Cortile delle statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*, Mayence, Philipp von Zabern, 1998.

Références iconographiques

- CORTONA, Pietro Berrettini dit da, *Constantin fait renverser les idoles*, c. 1630, Rome, Galleria Nazionale d'arte antica di Palazzo Barberini.
- LIPPI, Filippino, *Triomphe de Saint Thomas d'Aquin*, c. 1488-1492, Rome, Santa Maria sopra Minerva, Chapelle Carafa.
- MANTEGNA, Andrea, *la rencontre*, c. 1474, Mantoue, Palais Ducal, Chambre des Époux.
- PIERO DELLA FRANCESCA, *la Flagellation*, c. 1447 Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.
- RAPHAËL, Raffaello Sanzio dit, *la Dispute du Saint Sacrement*, 1509-1511, Palais du Vatican, Chambre de la Signature.
- — —, *École d'Athènes*, 1509-1511, Palais du Vatican, Chambre de la Signature.